

O SUJEITO LÍRICO FORA DE SI

Michel Collot*

Tradução Alberto Pucheu

Colocando o sujeito lírico fora de si, afasto-me de toda uma tradição que, certamente, tem uma de suas origens e maiores expressões na teoria hegeliana do lirismo, concebida, por oposição à poesia épica, como “expressão da subjetividade como tal [...], e não de um objeto exterior”¹. Segundo Hegel, o poeta lírico constitui “um mundo subjetivo fechado e circunscrito”², “fechado em si mesmo”³. “As circunstâncias exteriores” lhe são apenas “um pretexto” “para ele, com seu próprio estado de alma, expressar-se”. Hegel admite, entretanto, que uma tal mediação possa ser útil, até indispensável: “O elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento fizesse vir à tona seus sentimentos ainda latentes”⁴. Esses estados de alma estão tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que, paradoxalmente, não podem se revelar senão se projetando para fora: assim, nos “povos do norte”, “a interioridade, concentrada e reunida sobre si mesma, se serve frequentemente dos objetos inteiramente exteriores para fazer compreender que a alma comprimida não pode se expressar”⁵. Além disso, um lirismo sublime como o dos salmistas “supõe um ser fora de si”⁶. Minha hipótese é que uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra.

Desalojando o sujeito lírico dessa pura interioridade, e, assim, destinando-o à sua morada, não pretendo, entretanto, seguir apenas e simplesmente a modernidade, que parece o consagrar à errância e à desapareição. Gostaria de me perguntar se a própria verdade não reside precisamente em uma tal saída, que pode ser tanto *ek-stase* quanto exílio, e se a recente decadência do sujeito lírico não lhe daria uma nova chance.

* Um dos excelentes pensadores franceses atuais de poesia. Publicou *La Poésie Moderne et la Structure d'horizon, Espace et poésie, Chaosmos*, entre outros.

Estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatava o poeta cósmico. Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana.

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão.

Sem poder mais se sustentar em um fundamento transcendente ou transcendental, não seria esse arrebatamento em direção ao outro uma pura e simples alienação? Sem poder mais cantar Deus ou o Ser ideal através das palavras e das maravilhas tanto da criação quanto da criatura, o sujeito que se precipita para fora de si se encontra lançado em um mundo e em uma linguagem desencantados. A transcendência não era senão a máscara de uma contingência, de uma ilusão lírica. Ceder ao canto e ao êxtase não é se deixar embalar pela língua, entregar-se ao mundo e aos outros? Portanto, nada de tão brilhante assim, não havendo motivos para sair por aí bradando sua subserviência.

Talvez seja nessa alienação, precisamente ao se distinguir de um *eu* que sempre se quis idêntico a si mesmo e senhor de si e do universo, que o sujeito lírico pode se realizar: não é na pretensão de sua-majestade-o-Eu à autonomia que reside a pior ilusão? A verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com a alteridade? Perdendo sua caução transcendente, o *ek-stase* lírico se depara, em muitos pontos, com a redefinição do sujeito pelo pensamento contemporâneo. Reinterpretado, o lirismo pode aparecer como um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno.

A meu ver, uma das vias mais fecundas de uma tal reinterpretação da subjetividade lírica é a da fenomenologia, que não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua rela-

ção constitutiva com um fora que, especialmente em sua versão existencial, o altera, colocando a acentuação em sua *ek-sistence*, em seu ser no mundo e para outro. Privilegiarei mais particularmente o pensamento de Merleau-Ponty – como a poesia moderna, ele leva a sério a encarnação do sujeito. A noção de *carne* permite pensar conjuntamente seus pertencimentos ao mundo, ao outro, à linguagem, não sob o modo de exterioridade, mas como uma relação de inclusão recíproca.

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.

Dada essa tripla pertença a uma carne que propriamente não lhe pertence, o sujeito encarnado não saberá se pertencer completamente. A cega tarefa do corpo e do horizonte o impede de acessar uma plena e inteira consciência de si mesmo. Sua abertura ao mundo e ao outro o torna um estranho “por dentro – por fora”⁷. Ele não pode, então, reaver sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que ele a pode encontrar. Talvez, a e-moção lírica apenas prolongue ou rerepresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *ek-sistir* e se exprimir. É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme foi bem mostrado por Ricoeur⁸, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*.

O poema lírico será esse objeto verbal graças ao qual o sujeito chega a dar consistência a sua emoção. Em um aforismo de *Moulin premier*, René Char disse admiravelmente:

Audácia de, num instante, ser si mesmo a forma realizada do poema. Instantaneamente, reina o bem-estar de ter entrevisto cintilar a matéria-emoção⁹.

O sujeito lírico virá a ser “si mesmo” apenas através “da forma realizada do poema”, que encarna sua emoção em uma matéria que é ao mesmo tempo do mundo e de palavras: “Como você sabe, o sentimento”, escreveu em

outro lugar René Char, “é filho da matéria; ele é seu olhar admiravelmente nuançado”.

Um pensamento da carne, como o de Merleau-Ponty, uma poética da matéria-emoção, como a de René Char, orienta-nos para uma nova concepção e prática do lirismo, que me parecem aptas a responderem a certas objeções que seus detratores lhe fazem. Eles reprovam, no lirismo, principalmente seu subjetivismo e idealismo, opondo-lhe freqüentemente a palavra de ordem de um novo realismo, associado, às vezes de modo problemático, a um materialismo lingüístico que faz da literatura a única via de acesso possível à realidade¹⁰.

Em suas versões mais polêmicas, essa posição antilírica corre seriamente o risco de nos reconduzir às clivagens mais tradicionais: entre o fora e o dentro, entre a matéria e a idéia, entre a emoção e o conhecimento. Invertendo a hierarquia e a prioridade entre os termos desses pares conceituais, tal posição lhes assegura a perenidade. Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação, é perder o essencial e o mais difícil de ser pensado, que é a implicação recíproca de tais termos. Para tentar compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto, que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras, a poesia moderna nos leva a ultrapassar todas essas dicotomias.

A noção inteiramente poética de matéria-emoção nos convida a conceber a possibilidade de um “lirismo de pura imanência”, certamente, um “lirismo materialista”, como o próprio Jean-Marie Gleize deixa entrever, mas sem se esforçar em analisá-lo ou desenvolvê-lo¹¹. Gostaria de ilustrar isso com dois exemplos: os de Rimbaud e Francis Ponge.

Esses dois poetas partilham entre si uma recusa violenta do lirismo entendido como expressão de um *eu*, da subjetividade pessoal, e a tentativa de promover uma “poesia objetiva” que valorize a materialidade das palavras e das coisas. Para eles, esse privilégio concedido ao objeto da sensação e da linguagem não implica a pura e simples desaparecimento do sujeito em benefício de uma improvável objetividade, mas, antes, sua transformação. Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema.

No que concerne a Rimbaud, limitar-me-ei a lembrar que essa redefinição do sujeito lírico já está inscrita em seus textos inteiramente fundadores

da modernidade poética, as chamadas *Cartas do Vidente*. Vale sublinhar de passagem o que essas cartas devem ao Romantismo e a homenagem que, ainda que com reservas, Rimbaud lhe presta, e a Lamartine, a Hugo e a Baudelaire. Principalmente a partir de Hegel, há uma forte tendência a interpretar o lirismo romântico como a expressão de um imperialismo do Eu. Exaltando inteiramente o sujeito, Rimbaud trabalhou para destituí-lo de sua autonomia, de sua soberania e de sua identidade. Para Lamartine, o sujeito lírico não é senão “um instrumento sonoro de sensações, sentimentos e idéias”¹² provocados nele pela “comoção mais ou menos forte que ele recebe das coisas exteriores ou interiores”. Ele se constitui no ponto de encontro entre o interior e o exterior, entre o mundo e a linguagem. É nesse ponto que Baudelaire também situa a “arte moderna”, capaz de criar “uma mágica sugestiva que contenha simultaneamente o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”¹³. Essa abertura põe em questão a identidade do sujeito romântico, podendo colocá-lo em crise; Nerval escreveu: “Eu sou o outro” e, em *O homem que ri*, Rimbaud pôde ler: “Era a ele que se falava, mas ele próprio era outro”¹⁴.

O projeto de uma “poesia objetiva” que se formula na carta a Izambard se opõe, certamente, à “poesia subjetiva”, mantendo do “eu” apenas “a falsa significação”, mas reserva um lugar ao sujeito, não mais definido por sua identidade e sim por sua alteridade. Tal alteração do sujeito lírico está ligada ao exercício da linguagem e do corpo. É no ato de enunciação que “Eu é um outro”, reduzido a um pronome que o designa sem o significar, deportado da primeira para a terceira pessoa do singular; e é pelo “desregramento de todos os sentidos” que ele “chega ao desconhecido”. Perdendo, assim, entretanto, o controle de sua língua e seu corpo, ele se encontra. Objetivando-se nas palavras e nas “coisas inauditas e inomináveis”, ele se inventa sujeito. Projetando-se sobre a cena lírica através das palavras e imagens do poema, ele chega a apreender do fora seu pensamento mais íntimo, inacessível à introspecção:

Isto me é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento: eu a vejo, eu a escuto: eu lanço uma flecha: a sinfonia faz seu agito nas profundezas, ou salta sobre a cena.

Para dar palavra a esse outro em si que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve recarregar a linguagem de sensorialidade, “encontrar uma língua” “resumindo tudo, perfume, sons, cores”. Mobilizando toda uma física da palavra, ele conseguirá dar corpo ao pensamento.

Rimbaud não “inventa a cor das vogais” pelo simples prazer de tratar o alfabeto como um abecedário nem para explorar sinestésias improváveis. Isolando e exibindo esses componentes não significativos da língua, ele os oferece em sua materialidade; associando cada uma delas a uma cor elementar e a uma série de imagens em que elas se fazem presentes, ele as faz reencontrar não apenas a matéria do mundo, mas os movimentos da alma e do corpo:

I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanais [Trad. Augusto de Campos]

I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais
Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes [Trad. Ivo Barroso]

A cada vogal também corresponde uma tonalidade ou uma coloração afetiva dominante, em contraste com a precedente e com a seguinte: as “canduras” sucedem aos “acres lodacionais”, a “paz” dos campos e das fronte estu-diosas, à cólera e à embriaguez penitente. A partir da matéria fônica e gráfica das palavras e das qualidades sensíveis do mundo, a alquimia do verbo criou uma matéria-emoção em que a afetividade do sujeito lírico se exprime com tanta intensidade que ele se ausentou do enunciado, excetuando apenas o segundo verso. Nas frases nominais que seguem, o *eu* parece ter cedido lugar aos elementos da língua e do mundo. Por eles, talvez seja sua vida mais íntima que esteja em jogo, partilhada como o poema entre pólos contraditórios, o nascimento e a morte, a corrupção e a pureza, a embriaguez dos sentidos e o amor divino. Nesse jogo aparentemente gratuito, esse poema de andadura impessoal talvez seja um dos mais reveladores dos lances afetivos da poesia rimbaudiana.

Demorar-me-ei mais no exemplo de Ponge, pois ele é menos conhecido e ainda mais paradoxal. Aparentemente, Francis Ponge participa do anti-lirismo moderno, ao qual ele deu algumas de suas formulações mais decapantes e agressivas. Ele denunciou, por exemplo, a “vulgaridade lírica”¹⁵; na mesma obra, entretanto, ele afirma que seus “momentos críticos” também são seus “momentos líricos”¹⁶. E quando, em 1961, ele reúne o essencial de sua obra nos três tomos do *Grand recueil*, ele intitula o primeiro de *Liras*. Por antífrase? A crer na tonalidade indiscutivelmente lírica do poema que Ponge escolheu para encabeçar sua obra e que evoca a morte de seu pai¹⁷, nada é menos certo do que tal possibilidade.

Nesse começo, Ponge ensaiou o que ele chama muitas vezes de “o drama da expressão”¹⁸: a impossibilidade de expressar seus sentimentos mais

íntimos na linguagem de todo mundo ou nas convenções do lirismo tradicional: “Quando procuro me expressar, não consigo. As palavras são todas fatos e se expressam. Elas não me exprimem”¹⁹. E ele diz que é porque “ele próprio não conseguiu falar” que buscou “fazer as coisas falarem”²⁰. *O Partido das Coisas* procede de uma crise do lirismo pessoal, mas, na medida em que ele procura precisamente evitá-lo, ele implica uma tomada de posição subjetiva, como indica o próprio termo *partido* [*parti pris*]. De alguma maneira, tomar o partido das coisas ainda é “tomar seu próprio partido”²¹. O sujeito que não pôde se expressar busca se escrever através dos objetos que ele descreve, “renunciando a se conhecer senão se aplicando às coisas”²².

Saindo de si, Ponge espera escapar do “adestramento” no qual o pensamento, reificado por um discurso social estereotipado, se transforma. Os sentimentos “experimentados atualmente pelos homens mais sensíveis” se reduzem a um “pequeno catálogo” limitado pela pobreza do léxico à sua disposição: eles se contentam em ser “orgulhosos” ou “humildes”, “sinceros” ou “hipócritas”, “alegres” ou “tristes”, “com todas as combinações possíveis dessas qualidades deploráveis”²³. Resta-lhes, contudo, “conhecer milhões de sentimentos” diferentes, o que não poderão fazer a partir do contato com seus semelhantes, prisioneiros das mesmas expressões e representações estanques, mas a partir do contato com as coisas, cuja infinita diversidade nunca foi verdadeiramente levada em conta pela linguagem. Pois os homens não fazem senão projetar nelas seus miseráveis estados de alma; da pedra, por exemplo, eles não encontraram nada melhor a fazer e a dizer do que lhe dar um coração, com o qual ela passará bem, pois se trata de um “coração de pedra”²⁴.

Precisa-se, então, operar uma espécie de revolução copernicana, pela qual o sujeito, ao invés de impor ao mundo seus valores e significados preestabelecidos, aceita “transferir-se às coisas” para descobrir nelas “um milhão de qualidades inéditas”²⁵, das quais ele poderá se apropriar se chegar a formulá-las. O sujeito se perde nelas apenas para se recriar:

O espírito, do qual se pode dizer que se abisma, primeiramente, com as coisas (que são nadas), contemplando-as, renasce, pela denominação de suas qualidades, de tal maneira que, no lugar dele, são elas que o propõe²⁶.

A “viagem no interior das coisas” que Ponge nos propõe coincide com “a abertura de alçapões interiores”²⁷; ele permite o sujeito se eximir dos limites de sua personalidade, para se renovar profundamente e “aumentar a quantidade de suas qualidades”:

Fora de minha falsa pessoa, eu transporto minha felicidade aos objetos, às coisas do tempo, no momento em que a atenção que as devoto as forma em meu espírito como um composto de qualidades e maneiras de se comportar próprias a cada uma delas, inteiramente inesperadas, sem qualquer relação com nossas maneiras de nos comportar para com elas. Assim, ó virtudes, ó súbitos modelos possíveis que descobro, em que o espírito sempre novamente se exerce e se adora²⁸.

Identificando-se às coisas, o sujeito não busca consolidar sua identidade em torno de algum totem ou fetiche; ele se abre a sua íntima alteridade, a suas contraditórias virtualidades:

Quanto a mim, digo que sou outra coisa; por exemplo, fora de todas as qualidades que possuo em comum com o rato, o leão e o filé, eu pretendo as do diamante e me solidarizo inteiramente tanto com o mar quanto com a falésia que ele ataca e com o calhau daí gerado²⁹.

Em outro lugar, Ponge escreveu: “Na realidade, a variedade das coisas me constrói”³⁰. Apagando-se atrás da descrição das coisas, o *eu* coloca-se em jogo. A poesia “objetiva” tem por finalidade principal a regeneração do sujeito e a renovação do lirismo. É o que claramente aparece em um projeto de “Introdução a *O Partido das Coisas*”, que Ponge publicou apenas tardiamente:

Para os sentimentos humanos, as qualidades que se descobre nas coisas rapidamente se transformam em argumentos. Numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos.

Penso, portanto, que se poderia fazer uma revolução nos sentimentos do homem aplicando-se tão somente às coisas, que diriam, com isso, muito mais do que os homens estão acostumados a fazê-las significar.

Seria a fonte de um grande número de sentimentos ainda desconhecidos. Que me parece impossível os desejar liberar do interior do homem³¹.

Há, então, em Ponge, certo lirismo que não consiste em expressar seus movimentos interiores, mas a emoção que nasce do contato com as coisas exteriores e que pode se tornar a origem de “sentimentos desconhecidos”. É um lirismo para o futuro, como seu humanismo:

Esse calhau me fez experimentar um sentimento particular ou talvez um complexo de sentimentos particulares. Trata-se, primeiro, de percebê-los. Aqui, levantam os ombros e negam todo interesse por esses exercícios, pois me dizem que nada há, então, de humano. E que deveria haver. Mas é o homem desconhecido ao homem atual. (...) Trata-se aqui do homem do futuro³².

A prática e a ambição singulares de Ponge me parecem cortar em muitos pontos a redefinição do sujeito pelo pensamento moderno, principalmente a da fenomenologia, que evoquei no preâmbulo. A seus olhos, a subjetividade humana não é uma pura interioridade, a do “espírito” ou do “coração”, mas “depois de tudo, qualquer coisa mais opaca, mais complexa, mais densa, mais ligada ao mundo”³³. Ela é, simultaneamente, material e relacional: o *sub-jetivo* é “isso que me empurra do fundo, do debaixo de mim: do meu corpo”³⁴, para me projetar para fora. Para Ponge, como para Merleau Ponty, o corpo é o suporte dessa intencionalidade que constitui o sujeito em uma relação necessária ao objeto:

O homem é um tipo estranho, que não tem seu centro de gravidade em si mesmo. Nossa alma é transitiva. Ela necessita de um objeto que a afete, como seu complemento direto.³⁵

A afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo. Ela é “o resultado de uma lenta e profunda impregnação (...) pela qual o mundo exterior e o mundo interior se tornam indistintos”³⁶. De cada objeto nós possuímos toda “uma idéia profunda” formada pela “sedimentação incessante” de “impressões” que “recebemos” “desde a infância”³⁷. Para Ponge, a poesia “é isso”: “extrair” essa “idéia profunda”³⁸. Fazendo isso, o poeta exprime simultaneamente a coisa e isso que dele, nela, se encontra implicado: “não se pode ser explicativo sem *me* explicar, *se* explicar ou, antes, *auto*explicar”; “trata-se de explicar autenticamente as coisas em si mesmas”. Desviando-se de si, o sujeito se descobre: “Ele tem a chance de produzir seu canto mais particular quando se ocupa bem menos de si que de outra coisa, quando ele se ocupa muito mais do mundo do que de si mesmo”³⁹. Ponge expressa sua singularidade através dos objetos mais comuns; trata-se de um lirismo na “terceira pessoa do singular”⁴⁰.

Para dizer, entretanto, “o mais particular” da coisa e do sujeito, a língua comum, com seu cortejo de idéias gerais e expressões prontas, parece um obstáculo; sobre ela, há muito tempo, Ponge manifestou a maior das desconfianças, além de ter exercido a mais crítica vigilância dela. O poeta deve “falar contra as palavras” já faladas, purificar sua linguagem de todos os estereótipos⁴¹. Esse empreendimento atravessa principalmente a exploração de recursos inscritos na própria matéria das palavras. Antes de seus significados, que, ainda que se possa reativá-los refazendo o curso de suas histórias e etimologias⁴², são freqüentemente fisgados pelo código e pelo uso, Ponge explora seus significantes. Em um de seus primeiros textos, ele celebrava lirica-

mente os “caracteres” e as “vogais coloridas”, ligando-se mais à “substância” dos signos lingüísticos do que a seu “significado”; sua materialidade os aproxima das coisas, que ocultam a linguagem conceitual, oferecendo ao poeta “reservas imóveis de arroubos sentimentais”⁴³.

Ponge retomará constantemente tal pensamento: “tratando o meio de expressão pelo que ele é, em outras palavras, pelo significante, o que se obtém é uma matéria, matéria de sensações”, “que satisfaz de modo superior ao que se pretende obter” “partindo” “de um significado anterior”⁴⁴.

Em sua obra, a exemplo de seus amigos pintores, Ponge acedeu cada vez mais à iniciativa do material verbal. Tal emancipação dos significantes em relação a toda intenção de um sentido preexistente parecia conduzir a um tratamento lúdico ou puramente estético da linguagem:

A partir do momento em que se considera as palavras (...) como uma matéria, passa a ser bastante agradável se ocupar com elas. Tanto quanto o é ao pintor se ocupar com cores e formas.

Bastante prazeroso jogar com elas.⁴⁵

Esse jogo, entretanto, possui uma aposta, pois “apenas a partir das propriedades particulares à matéria verbal, as coisas podem ser expressas”; e “tratando-se de relacionar o homem ao mundo, é apenas dessa maneira que se pode sair do adestramento”⁴⁶. O livre jogo dos significantes permite afastar os significados estabelecidos para que se crie outros novos. Para Ponge, trata-se de alcançar essa matéria “expressiva”⁴⁷, fazer das palavras esses “objetos comoventes”, cujos “sons significativos” “nos servem simultaneamente a nomear os objetos da natureza e a exprimir nossos sentimentos”⁴⁸. A noção pongiana de *objeto* faz do poema um “objeto transicional”, no sentido de Winnicott, que, graças ao *jogo* de palavras, realiza uma transação entre o *eu* do poeta e o “*objeto* de (sua) emoção”⁴⁹.

Pelo menos num primeiro momento, isso supõe o abandono de uma certa desconfiança que Ponge, há muito tempo, manteve em relação à linguagem. Como o pintor, o poeta deve, por um momento, aceitar perder o controle de seu gesto e de sua matéria para se abrir a suas sugestões e revelações. Assim como o material pictórico, o verbal não é um simples meio de expressão. Conquistando sua autonomia, ele próprio provoca reações imprevisíveis, acorda, no artista ou no poeta, “sentimentos inauditos, formas sugestivas e complexas de sentimentos ainda inéditos” que lhe permitem “modificar e renovar seu mundo sensorial”, “lançar sua imaginação para no-

vas direções inexploradas”. Colocando-se de corpo perdido nessa matéria-emoção, o sujeito encena e obra o *colocar* que o constitui:

Expressimos nosso complexo interior já na projeção, no lançar-se, no colocar-se.⁵⁰

Abdicando todo significado e representação pré-estabelecida, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, o poeta se revela a si mesmo e aos outros.

Tal lirismo não é, certamente, propriedade de ninguém nem, sobretudo, de “minha falsa pessoa”. Pode-se notar a presença de *nós* nesse texto, como em muitos textos de Ponge. Na medida em que, se apoiando nas palavras e nas coisas do comum, ele ultrapassa o indivíduo, esse lirismo na terceira pessoa do singular pode se transformar num lirismo da primeira pessoa do plural: “o mais subjetivo não é” “de qualquer maneira comum”?⁵¹ A matéria-emoção está à disposição de quem queira e possa trabalhá-la:

Todo mundo é capaz de lançar um punhado de matéria-a-expressões (um punhado de pasta, de cor, de tinta, um punhado de sons, de palavras – que sei? – um punhado de palavras) contra o muro (a página) (...) Depois esperar, constatar o que foi feito... Isso sempre fará alguma coisa... alguma coisa “boa”, um engate para a sensibilidade e a imaginação.⁵²

Porque o sujeito se coloca fora de si, um lirismo assim é transpessoal. Pode-se ainda perguntar se o que é conveniente de chamar “o lirismo pessoal” não é antes a exceção do que a regra, se ele não é forçosamente antilírico. Quando, ao fim da Idade Média, emerge uma poesia pessoal, autobiográfica, é freqüentemente ao preço da perda do canto que acompanhava a lírica anterior, transpessoal⁵³. É raro o sujeito cantar só sua pessoa, fora da exaltação que confere seu encontro com Deus, com o outro, com o mundo ou com a língua. É verdade que existe um lirismo elegíaco ou irônico da individualidade sofredora ou rebelde, que não exprime o encontro, mas a separação. Para Adorno, essa é a característica do lirismo moderno, expressão de uma crise em que, frente a uma sociedade e a uma linguagem reificadas, o indivíduo afirma dolorosa, agressiva ou humoristicamente sua diferença⁵⁴. Portando-se, assim, entretanto, ele corre o risco de se fechar. A certos olhares, nada mais narcisista do que o antilirismo contemporâneo, cujo sujeito às vezes se compraz no deleite moroso, não parando mais de contemplar seu próprio desaparecimento no espelho de uma escrita que não cessa de se voltar sobre si mesma. Quis sugerir que existia um outro caminho, mais positivo

e transitivo, pelo qual, saindo de si, o sujeito moderno, abrindo-se à alteridade do mundo, das palavras e dos seres, pode se realizar nesse desapossamento.

Notas

¹ *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Flammarion, coll. « Champs », 1979. 4 vol., p. 178.

² Ibid. p. 184.

³ Ibid. p. 197.

⁴ Ibid. p. 182.

⁵ Ibid. p. 210.

⁶ Ibid. p. 206.

⁷ Reconhecemos a fórmula célebre de Henri Michaux, que a emprega com um outro sentido em *L'Espace aux ombres*

⁸ Ver *Soi-même comme un autre*, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.

⁹ *Lé Marteau sans maître*, seguido de *Moulin premier*, Corti, 1970, p. 124.

¹⁰ Substancialmente, é, por exemplo, a posição defendida por Jean-Marie Gleize, em *A noir, poésie et littéralité*, Seuil, Coll. "Fiction&Cie", 1992.

¹¹ *A noir*, op. cit., p. 121.

¹² Prefácio às *Meditações Poéticas* (1849).

¹³ *A Arte Filosófica, Curiosidades Estéticas* Classiques Garnier, 1962, p. 503.

¹⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, coll. « Garnier Flammarion », t. 11, p. 142.

¹⁵ *Pour um Malherbe*, 1965, p. 81.

¹⁶ Id. Ibid., p. 198.

¹⁷ Trata-se da *La famille du sage, Le grand recueil*, t. 1 : *Lyres*, Gallimard, 1961, p. 7-8.

¹⁸ Drama da expressão, em *Proèmes, Tome premier*, Gallimard, p. 143.

¹⁹ *Rhétorique*, dans *Proèmes, Tome premier, op.cit.*, p. 177.

²⁰ Introdução a *O Partido das Coisas, Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Hermann, 1984, p. 79.

²¹ *Braque le réconciliateur, L'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977, p. 6.

²² Introdução a *O Partido das Coisas, Pratiques d'écriture, op. cit.*, p. 79.

²³ *Introduction au Galet, Proèmes, Tome premier, op. Cit.* P. 197.

²⁴ Ibid. 201.

²⁵ Ibid. p. 198.

²⁶ *Ressources naïves, Proèmes, op. cit.* p. 187.

²⁷ Introduction au Galet, Proèmes, Tome premier, op. cit. p. 199.

²⁸ Ressources naïves, Porèmes, Tome premier, op. cit., p. 187.

- ²⁹ Introduction au Galet, *Proèmes, Tome premier, op. cit. p. 197.*
- ³⁰ *Méthodes*, My creative method, *Méthodes*, Gallimard, 1961, p. 12.
- ³¹ *Pratique d'écriture. Op. cit., p. 81.*
- ³² My creative method, dans *Méthodes*. Gallimard, 1961. p. 25-26.
- ³³ Le murmure ou la condition de l'artiste. *Méthodes*, op. cit. p.192.
- ³⁴ *La Fabrique du pré*, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971, p. 29.
- ³⁵ L'objet, c'est la poétique. *L'Atelier contemporain. Op. cit. p. 221.*
- ³⁶ Braque le réconciliateur. *L'Atelier contemporain. Op. cit. p. 63.*
- ³⁷ Id. Ibid.
- ³⁸ Tentative orale, *Méthode, op. cit. 255.*
- ³⁹ Braque le réconciliateur, *L'Atelier contemporain, op.cit. p. 62.*
- ⁴⁰ Tentative orale, *Méthodes, op.cit. p. 255.*
- ⁴¹ Des raisons d'écrire, dans *Proèmes, Tome premier, op.cit. p. 186.*
- ⁴² Aqui, deixo de lado essa estratégia, que, em outros lugares, corta frequentemente a via do significante. As etimologias de Ponge são frequentemente fantasistas. Sobre isso, ver meu *Francis Ponge entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991, p. 155 em diante.
- ⁴³ La promenade dans nos serres, dans *Proèmes, Tome premier, op.cit. p.145.*
- ⁴⁴ Braque ou en méditatif à l'oeuvre, *L'Atelier contemporain*, p. 312.
- ⁴⁵ *Pratiques d'écriture, op.cit., p. 89.*
- ⁴⁶ Id. Ibid.
- ⁴⁷ Le murmure ou la condition de l'artiste, *Méthodes, op.cit., p.193.*
- ⁴⁸ A la rêveuse matière, fragmento *Nouveau recueil*, em *Lyres*, coll. "Poésie/Gallimard", p.167.
- ⁴⁹ Le soleil place en abime, *Pièces*, Gallimard, 1961, p. 156.
- ⁵⁰ Pochade en prose, *L'Atelier Contemporain*, p.150.
- ⁵¹ *Pour un Malherbe*, p.166.
- ⁵² Pochade en prose, *L'Atelier contemporain*, p.147.
- ⁵³ Ver Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, PUF, coll. "Écrivains", 1985.
- ⁵⁴ Ver principalmente *Discurso sobre a poesia lírica e a sociedade, Notas sobre a literatura.*